

# Η τέχνη του ψάλλειν και τα ζητήματα τεχνικής της φωνής

Δημοσθένης Φιστουρής

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών  
defist@otenet.gr

**Περίληψη.** Ο μακρύς και επίπονος δρόμος που διανύει ο ιεροψάλτης για να φθάσει σε μια ώριμη και μεστή ερμηνεία είναι γεμάτος από διαρκείς φιλότιμες προσπάθειες, όπως π.χ. πολυετή μαθητεία σε δασκάλους και βιωμένη εμπειρία αναλογίου, διαρκή μελέτη για την εμπέδωση ενός ογκώδους συνόλου μουσικών κειμένων, αναζητήσεις υφολογικών προτύπων και ερμηνευτικές προσεγγίσεις αυτών με δέουσα επιμέλεια, φιλοκαλία και φωνασκία. Παράλληλα ο ιεροψάλτης καλείται να αντιμετωπίζει προκλήσεις και να αποφεύγει παρεκκλίσεις, όπως π.χ. α) μιμήσεις και ενίοτε παραμορφώσεις του προσωπικού του φωνητικού οργάνου, στην προσπάθεια απόδοσης της χροιάς της φωνής και του τρόπου φώνησης διαφόρων επιφανών ιεροψαλτών, με πρόσχημα την ερμηνευτική προσέγγιση του ψαλτικού τους ύφους και β) μεταβαλλόμενες κατά διαστήματα προσλαμβάνουσες αντιλήψεις και αισθήσεις περί άσματος, φώνησης και άρθρωσης, όπου η ερμηνεία, στα πλαίσια του παραδοσιακού ύφους, περιπλέκεται κατ'επίφασιν με την τεχνική της φωνής. Ο σκοπός της παρούσης εισήγησης είναι να θέσει ορισμένα ζητήματα ερμηνευτικού προβληματισμού και να υποβάλλει ορισμένες προτάσεις-υποδείξεις που αφενός στηρίζονται στη βιωματική εμπειρία της ψαλτικής παράδοσης και αφετέρου τεκμηριώνονται από την επιστημονική γνώση και την κλασική φωνητική παιδεία.

**Abstract.** The Byzantine ecclesiastical music, as one of the most long-lived musical cultures with a duration over a millennium, is distinguished for its monophonic vocal chant, whose interpretation is based on the living tradition handed down from generation to generation. This chanting art - whose way of teaching carries common elements from the ancient Greek chant tutors – demands high vocal skills. Therefore, the knowledge of the vocal instrument and technique should be of paramount concern for the modern Byzantine chanters. The long and strenuous tutorial course experienced by the chanter so as to achieve a faithful and mature interpretation, according to the elements of tradition and the solid vocal technique as well, is full of ongoing diligent efforts. Occasionally in the effort to render the vocal timbre and the vocal projection of various prominent chanters, distortions of the personal vocal organ occur due to their imitations, as a pretext for the interpretive approach of their chanting style. At times changing perceptions and sensations about chant singing, phonation and articulation, where the interpretation in the context of the traditional style is ostensibly interwoven with the vocal technique. During the course of this process, occasional lessons with voice teachers are observed, either within a training tutorial or when vocal health problems arise. However in both cases, usually a doubt or a scruple about the desirable vocal projection, according to the standards of ecclesiastical tradition, underlies. In what ways are all the aforementioned issues combined, where do they conform and how do they conflict? What should the concern, the care and the vocal practicing be on behalf of a Byzantine chanter? How will a young Byzantine chanter cultivate his natural vocal talent and leave his own interpretational mark within the chant tradition? The purpose of this paper is to raise some issues of interpretation and to submit some recommendations based on the actual experience of chanting tradition and documented by the scientific knowledge and the classical vocal education.

## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική, ως ένας από τους μακροβιότερους μουσικούς πολιτισμούς, διακρίνεται για την μονοφωνική της μελοποιία, όπου η ερμηνεία των μουσικών κειμένων στηρίζεται στη ζώσα παράδοση που μεταλαμπαδεύεται από γενιά σε γενιά. Η χριστιανική λατρεία, καθώς

---

Copyright: © 2014 D. Fistouris. This is an open-access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution License 3.0 Unported](#), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

εξαπλώθηκε πρώτα στο χώρο της ανατολής, στηρίχθηκε σε ένα μουσικό υπόβαθρο που αφενός προερχόταν από την αρχαία ελληνική μουσική και αφετέρου είχε αναπτυχθεί κατά την περίοδο των ελληνιστικών χρόνων [1]. Στη συνέχεια, η εκκλησιαστική μουσική και πιο συγκεκριμένα η Βυζαντινή διαμορφώθηκε με την εξέλιξη της υμνογραφίας και βαθμιαία απέκτησε το κατεξοχήν ιεροπρεπές, λιτό, απέριττο και συνάμα σοβαρό ύφος της, ενώ παράλληλα εξελίχθηκε σε ένα άκρως οργανωμένο σύστημα με ένα πλήρες και ογκώδες σύνολο μελοποιημένων ποιητικών έργων με ειδικά μορφολογικά στοιχεία.

Η ψαλτική αυτή τέχνη – της οποίας η διδασκαλία φέρει στοιχεία από τη φωνασκία των αρχαίων ελλήνων [2] – υπαγορεύει υψηλές απαιτήσεις άσματος. Σήμερα, ένας ιεροψάλτης, για να ανταπεξέλθει στοιχειωδώς στις απαιτήσεις του αναλογίου, καλείται να γνωρίζει ένα ογκωδέστατο ρεπερτόριο, και ορισμένα από τα έργα αυτά σχεδόν από στήθους όπως π.χ. ενδεικτικά:

- Αναστασιματάριο (αργό και σύντομο) Πέτρου Λαμπαδαρίου (έκδοση Ιωάννη Πρωτοψάλτου)
- Ειρμολόγιο Πέτρου Λαμπαδαρίου σε έκδοση Ιωάννη Πρωτοψάλτου (αργό και σύντομο)
- Ιδιόμελα και Δοξαστικά του όλου ενιαυτού (Τριώδιο, Πεντηκοστάριο, κλπ)
- Δοξολογίες αργές (κατ'επιλογήν)
- Χερουβικά (σύντομα και αργά – κατ'επιλογήν)
- Κοινωνικά (σύντομα και αργά – κατ'επιλογήν)
- Ειδικά μαθήματα: «Τον Δεσπότην και Αρχιερέα», «Άνωθεν οι προφήται», «Θεοτόκε Παρθένε» κλπ
- Ανοιξαντάρια, Μακάριος Ανήρ
- Πολυέλαιοι (κατ'επιλογήν)
- Δύναμις – Τρισάγιος ύμνος (κατ'επιλογήν)
- Λειτουργικά (κατ'επιλογήν – μελοποιήσεις κατεξοχήν του 20<sup>ου</sup> αιώνα)
- Καλοφωνικοί ειρμοί (κατ'επιλογήν)

Ο δρόμος που διανύει κάθε φιλότιμος ιεροψάλτης για να φθάσει σε μια ώριμη και μεστή ερμηνεία είναι μακρύς και επίπονος, όπως:

- Πολυετή μαθητεία σε δασκάλους και βιωμένη εμπειρία αναλογίου, αφού η γνώση του ρεπερτορίου σαφώς δεν μπορεί να ολοκληρωθεί στα πλαίσια της διδασκαλίας στα ωδεία.
- Αναζητήσεις υφολογικών προτύπων και ερμηνευτικές προσεγγίσεις αυτών με δέουσα επιμέλεια και φιλοκαλία.
- Διαρκής μελέτη κι έρευνα για την εμπέδωση ενός ογκώδους συνόλου μουσικών κειμένων.

Ωστόσο πέρα από τη γνώση, τι γίνεται με το ζήτημα της εκτέλεσης και της αισθητικής της ερμηνείας; Και όταν λέμε εκτέλεση-ερμηνεία ενός Βυζαντινού μέλους, από το πιο απλό τροπάριο έως τα άκρως δεξιοτεχνικό μάθημα, ποιος είναι ο ρόλος της φωνής, αν αναλογιστούμε ότι είναι το ένα και μοναδικό όργανο έκφρασης καθώς πρόκειται για ένα καθαρά μονοφωνικό μουσικό είδος;

Ποιο είναι τελικά το ζητούμενο, σήμερα; Απλή διεκπεραίωση ή μια εκτέλεση-ερμηνεία αξιώσεων; Το ζήτημα είναι πολυδιάστατο. Σήμερα, για διάφορους λόγους οικονομίας χρόνου ή/και χρημάτων, παρατηρούνται φαινόμενα απλής διεκπεραίωσης, που καλλιεργούνται ενίοτε και από τους κληρικούς προϊσταμένους των ιερών ναών. Για παράδειγμα, ενώ κατά τη φάση της ακρόασης για την πρόσληψη ιεροψάλτη, ο εξεταστικός πήχης τίθεται ψηλά, στη συνέχεια, κατά τη φάση της διακονίας του ιεροψαλτικού έργου, ο πήχης βαθμιαία χαμηλώνει καθώς προσαρμόζεται σταδιακά στις τρέχουσες λειτουργικές πρακτικές.

## 2. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Μια βασική προϋπόθεση για την ιεροψαλτική διακονία είναι η καλή γνώση του προαπαιτούμενου κλασικού ρεπερτορίου. Στη συνέχεια, η γνώση αυτή μπορεί να εμπλουτιστεί με ακροάματα επιφανών ιεροψαλτών για περαιτέρω συγκρίσεις και αναζητήσεις υφολογικών στοιχείων. Συνεπώς απαιτείται συνεχή μελέτη από την πλευρά του ιεροψάλτη προκειμένου να αναπτύσσει με ιδιαίτερη φιλοκαλία το ύφος, καθώς αυτό αποτελεί καθοριστικό παράγοντα ερμηνείας του Βυζαντινού Μέλους (ειδικότερα, να αποδίδει αφενός τα ποιοτικά στοιχεία της μελωδικής γραμμής με ειδικούς τονισμούς θέσεων [3]

και αφετέρου τα κατάλληλα ηχοχρώματα στις μουσικές φράσεις ανάλογα με τα μαθήματα). Για παράδειγμα, ένας κανόνας από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου, ένα αργό ιδιόμελο της Μεγάλης Τεσσαρακοστής του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, ένα χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, είναι είδη τελείως διαφορετικά μεταξύ τους και το καθένα αποδίδεται με τελείως διαφορετικές χρονικές αγωγές, ηχοχρώματα και μουσικό φραζάρισμα.

Κατά τη διακονία του ιεροψαλτικού έργου, συνιστάται η εναλλαγή των κλασικών μαθημάτων – άλλωστε το ρεπερτόριο της Βυζαντινής Μουσικής είναι πολυποίκιλο και ογκωδέστατο - έτσι ώστε με αυτή τη συνεχή τριβή, ο ιεροψάλτης να ανακαλύπτει νέα στοιχεία και δεξιότητες, ενώ παράλληλα να κρατά ζωνρό το ενδιαφέρον του εκκλησιάσματος.

Στα αναλόγια παρατηρούνται συχνά φαινόμενα όπως π.χ. α) σταδιακό χαμήλωμα των βάσεων, καθώς οι ψάλτες χάνουν συνήθως τόνους από την υψηλή περιοχή (η οποία, επί της ουσίας, δεν είναι η υψηλή αλλά τα άκρα της μεσαίας τους φωνητικής περιοχής, όπως εξετάζεται παρακάτω) ή β) άσμα διαρκώς στην ίδια ένταση χωρίς να αξιοποιείται η παλέτα της δυναμικής που προϋποθέτει το κάθε είδος, π.χ. σε ένα εωθινό-δοξαστικό ή σε ένα χερουβικό, υπάρχουν από την παράδοση εναλλαγές δυναμικής, άλλωστε το ψάλσιμο στην ίδια πάντα ένταση κουράζει όχι μόνο το εκκλησίασμα, αλλά και τον ίδιο τον ιεροψάλτη.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να γίνει ένας ουσιαστικός διαχωρισμός ανάμεσα στην τεχνική του άσματος και την ερμηνεία του μέλους (δηλαδή τη διασφάλιση από μουσικής άποψης της αρμόζουσας ερμηνείας με βάση τις επιταγές της παράδοσης). Σαφώς πρόκειται για δυο διακριτά στάδια που αλληλοσυμπληρώνονται. Στο χώρο της ψαλτικής, το πρώτο στάδιο παραμερίζεται, και δίνεται έμφαση στο δεύτερο, το οποίο ως ένα σημείο υποκαθιστά το πρώτο. Συνηθίζεται οι δάσκαλοι-ψάλτες να κάνουν υποδείξεις φωνητικής εκτέλεσης στους μαθητές τους. Αλλά αυτό δεν επαρκεί. Συνήθως ωραίες φωνές που απλώς ψέλνουν εμπειρικά (όσον αφορά τα θέματα τεχνικής), βρίσκοντας μόνοι τους διάφορα σημεία στήριξης αισθήσεων, κάποια στιγμή βρίσκονται αντιμέτωποι με αδυναμίες που εμφανίζονται λόγω της φθοράς από τον πανδαμάτορα χρόνο, ως αθροιστικό αποτέλεσμα λανθασμένων αισθήσεων και πρακτικών. Ο ιεροψάλτης, που δεν έχει ασχοληθεί με το ζήτημα της σωστής χρήσης της φωνής του, μέχρι να εμπεδώσει όλο αυτόν τον μουσικό όγκο των μαθημάτων αφιερώνοντας χρόνια μελέτης, όταν φθάνει στην κορύφωση της σταδιοδρομίας του προς το τέλος της πεντηκονταετίας του, ενίοτε βρίσκεται αντιμέτωπος με προβληματισμούς του τύπου: πώς θα φθάσω τις ψηλές νότες; πώς θα μπορέσω να κρατήσω τη βάση; κλπ.

Η γνώση του φωνητικού οργάνου και της τεχνικής της φωνής, θα πρέπει να αποτελεί υψίστης σημασίας μέλημα για το σύγχρονο ψαλτικό κόσμο. Θα αναρωτηθεί κανείς αν πράγματι είναι χρήσιμο να γνωρίζουμε τη νευροφυσιολογία των οργάνων της φώνησης και της ακοής, για να έχουμε καλή φωνή. Για παράδειγμα, ένας πιανίστας ή ένας βιολιστής δεν είναι απαραίτητο να γνωρίζει τον τρόπο κατασκευής του πιάνου ή του βιολιού αντίστοιχα, για να μπορεί να παίζει. Αλλά, αναμφίβολα όποιος ιεροψάλτης γνωρίζει σε βάθος τη δομή του οργάνου του, που στην προκειμένη περίπτωση είναι ο ίδιος ο εαυτός του και κατ' επέκταση είναι το βασικό μέσο έκφρασης του, σίγουρα βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση.

## 2.1 Κατηγορίες των ανδρικών φωνών και οι αντίστοιχες φωνητικές περιοχές

Η διαδικασία της φώνησης μπορεί να περιγραφεί παραστατικά με το φαινόμενο Bernulli [4]. Ουσιαστικά πρόκειται για τον έλεγχο της υπογλωττιδικής πίεσης, των μυϊκών ομάδων του λάρυγγα (κρικο-θυρεοειδείς, κρικοαρυταινοειδείς και θυρεο-αρυταινοειδείς μύες), και της διαφραγματικής αναπνοής. Κατά τη διάρκεια του άσματος ή της ψαλμωδίας, όλη η φωνητική έκταση θα πρέπει να παρουσιάζει ηχητική ομοιογένεια χωρίς να γίνονται αισθητά διάφορα τονικά ηχοχρωματικά χαρακτηριστικά που να ξεχωρίζουν κάπως έντονα από περιοχή σε περιοχή της φωνητικής έκτασης [5].

Το *registro* μπορεί να οριστεί ως μια περιοχή διαδοχικών ομοιογενών φθόγγων που παράγονται κατά τον ίδιο τρόπο και χάρη στον ίδιο μηχανισμό [6]. Κατά τη διάρκεια του άσματος ή ψαλμωδίας με τις διαδοχικές αλλαγές του τονικού ύψους, η δραστηριότητα μεταφέρεται αντίστοιχα από την μια μυϊκή ομάδα στην άλλη (κρικοαρυταινοειδείς μύες - κρικο-θυρεοειδείς μύες) σε συνάρτηση με την υπογλωττιδική πίεση και τη διαφραγματική υποστήριξη. Στον ακόλουθο πίνακα 1 παρατίθενται τα

registri (οι φωνητικές περιοχές) που αντιστοιχούν σε κάθε τύπο φωνής, σύμφωνα με τις έρευνες των διακεκριμένων ωτορινολαρυγγολόγων-φωνιάτρων Marco Gilardone και Franco Fussi [7].

	<b>Οξύφωνος (τενόρος)</b>	<b>Βαρύτονος</b>	<b>Βαθύφωνος (Μπάσος)</b>
Ψηλή (Οξεία) Περιοχή	Ανώτατο όριο έκτασης	Ανώτατο όριο έκτασης	Ανώτατο όριο έκτασης
Ζώνη 2 <sup>ου</sup> περάσματος	Γα #'- Δι'	Βουβ'- Βου'	Νη#'- Πα'
Μεσαία Περιοχή	Γα'  Δι#	Πα'  Γα	Νη'  Βουβ
Ζώνη 1 <sup>ου</sup> περάσματος	Γα# - Δι	Βουβ - Βου	Νη# - Πα
Χαμηλή περιοχή	Κατώτατο όριο έκτασης	Κατώτατο όριο έκτασης	Κατώτατο όριο έκτασης

**Πίνακας 1.** Οι φωνητικές περιοχές των ανδρικών φωνών (όπου # = δίεση και b = ύφεση).

## 2.2 Ορισμένοι προβληματισμοί για υφολογικά και φωνητικά ζητήματα

Με βάσει τα παραπάνω δεδομένα, μπορεί κανείς να διαπιστώσει γιατί προκαλούνται προβλήματα στην επιλογή του τόνου (της βάσης) στα αναλόγια μεταξύ δεξιού και αριστερού ψάλτη, ενώ είναι θέμα καθαρά φυσιολογίας της φωνής. Δυστυχώς, από τη μια, πολλοί ψάλτες δεν γνωρίζουν στοιχειωδώς ούτε καν την κατηγορία της φωνής τους, και από την άλλη, πολλοί κληρικοί προϊστάμενοι επιλέγουν χωρίς να λαμβάνουν σοβαρά υπόψη το κριτήριο αυτό, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται προβλήματα κυρίως ως προς τις βάσεις των τόνων κατά τις αντιφωνήσεις μεταξύ του δεξιού και του αριστερού αναλόγιου. Δηλαδή όταν σε ένα λυρικό οξύφωνο, (όπως π.χ. ήταν ο αοιδίμος πρωτοψάλτης Ε. Χατζημάρκος) αντιφωνούσε ένας ψάλτης που είχε από τη φύση του χαμηλή φωνή (μπάσος ή μπασοβαρύτονος), αυτομάτως δημιουργείτο πρόβλημα. Το ζήτημα του κατασκευαστικού ψαλσίματος δεν έχει να κάνει με αφύσικα χαμηλές βάσεις. Πολύ απλά, ο οξύφωνος θα ψάλλει κατασκευαστικότερα στη δική του φωνητική περιοχή και ο βαρύτονος στη δική του αντίστοιχα.

Ένας ψάλτης είναι καλός όταν ξέρει να ψάλλει καλά και αβίαστα, και όχι γιατί μπορεί να ψάλλει σε πιο υψηλές ή πιο χαμηλές βάσεις από κάποιον άλλο. Αυτό όμως προϋποθέτει παρεμφερής κατηγορίες φωνών στο δεξιό και το αριστερό αναλόγιο, οξύφωνος με οξύφωνο και όχι με βαρύτονο ή ακόμα χειρότερα με βαθύφωνο.

Βασικό κριτήριο προσδιορισμού μιας φωνής είναι η χροιά της και όχι η έκτασή της. Η έκταση, κυρίως χάρη στις εγκεφαλικές αντηχήσεις μπορεί να υπάρχει, αλλά όταν είναι περιορισμένη, μπορεί να αναπληρωθεί με την κατάλληλη φωνασκία. Υπάρχουν μαθήματα που έχουν έκταση 2 οκτάβων, όπως π.χ. τα αργά ιδιόμελα της Μ. Τεσσαρακοστής του Ιακώβου Πρωτοψάλτου. Πώς λοιπόν θα αποδοθούν τα μαθήματα αυτά, όταν μάλιστα έχουμε εξαιρετικά ηχητικά ακροάματα με τα οποία πολλές φορές μοιραία γίνεται η σύγκριση. Τελικά η μίμηση βοηθάει; Είναι θέμα πρόσληψης, αντίληψης και εντέλει λεπτών ισορροπιών.

Η μίμηση όσον αφορά τα υφολογικά στοιχεία είναι ίσως το βασικό ζητούμενο. Μακάρι σήμερα οι ιεροψάλτες να μπορούσαν να μιμηθούν το ψαλτικό ύφος του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτη (1864 - 1942), όπως αυτό έχει διασωθεί χάρη στις ηχογραφήσεις που έγιναν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα από την Orfeon και Odeon Records [8].

Ωστόσο στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, παρατηρούνται φαινόμενα μίμησης που φθάνουν σε επίπεδα πιθηκισμού, όπου το ύφος συγχέεται με τα ηχοχρώματα και την εκφορά λόγου του προτύπου.

Πρωτοψάλτες που αναμφίβολα απετέλεσαν μεγάλες μορφές της ψαλτικής τέχνης, και διακρίθηκαν τόσο για το ερμηνευτικό τους ύφος, όσο και για τις ιδιαίτερες φωνητικές τους δεξιότητες, στην πορεία απέκτησαν μιμητές με αποτέλεσμα σήμερα να έχουμε περισσότερους μιμητές παρά διακεκριμένες σολιστικές φωνές που να χαράζουν τη δική τους πορεία. Για παράδειγμα, α) ο Μητροπολιτικός Ναός Αθηνών συνεχίζει στον απόηχο των ηχοχρωμάτων και της εκφοράς του λόγου ενός Σπύρου Περιστέρη, β) στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλονίκης, ορισμένοι ψάλτες, επηρεασμένοι από το μελίφθογγο και μεγαλοπρεπές ύφος του Αρχοντος Πρωτοψάλτου της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως Χαρίλαου Ταλιαδώρου (με την πλούσια σε ηχοχρώματα φωνή του), δεν αρκούνται μόνο σε αυτό, αλλά μιμούνται ακόμα και την ιδιόμορφη του άρθρωση, ενώ ακόμα και σήμερα σε μερικούς πρωτοψάλτες ακούγονται τα απότομα φωνητικά άλματα με τις νόθες νότες (φαλτσέτο) κατά Αθάνασιο Καραμάνη, γ) από τον Βόλο, ο αοίδιμος πρωτοψάλτης Μανώλης Χατζημάρκος που διακρίθηκε για τη μοναδική λαμπρότητα και άνεση της φωνής του στις υψηλές περιοχές, επηρέασε πολλούς πρωτοψάλτες, οι οποίοι στην προσπάθειά τους να τον μιμηθούν, καθώς δεν μπορούσαν να προσεγγίσουν την έκτασή του, περιορίστηκαν σε κατ' επίφαση τονισμούς και φωνητικούς ελιγμούς σε στυλ Χατζημάρκου, δ) Με τον ερχομό του Αρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Θρασύβουλου Στανίτσα στην Ελλάδα το 1964, πολλοί ιεροψάλτες που προσπάθησαν να μιμηθούν μονομερώς το ύφος του, παρασυρμένοι από τα ηδύφωνα και κελαρυστά ηχοχρώματα της ευέλικτης φωνής με τους μελίρρυτους ποταμούς της μελωδίας του, παραμόρφωσαν τον λάρυγγά τους χάνοντας το προσωπικό τους φωνητικό στίγμα και κατέληξαν απλώς σε κακέκτυπά του [9] (αγνοώντας ή παραμερίζοντας τα υφολογικά πρότυπα από τα ηχογραφημένα ακροάματα του Ναυπλιώτη ή του Πρίγγου ή και άλλων επιφανών Κωνσταντινουπολιτών πρωτοψαλτών). Στην επαρχία, πολλοί πρωτοψάλτες παρασύρθηκαν από τα γάργαρα ηχοχρώματα του γλυκύφωνου Θεόδωρου Βασιλικού, καθώς και άλλων επιφανών πρωτοψαλτών, όπου εκεί σταδιακά διαμορφώθηκε και επικράτησε ένα χαρακτηριστικό ύφος που εμπεριέχει την επιταγή στις κοσμικές ανταμοιβές και την υποταγή στις πανηγυριώτικες αισθητικές αντιλήψεις. Την δε τελευταία 10ετία, στην Αθήνα και στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, πολλοί που προσπάθησαν να προσεγγίσουν την ευέλικτη φωνή οξύφωνου του μακαριστού Αρχοντος Πρωτοψάλτου της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως Λυκούργου Αγγελόπουλου (ο οποίος ακολούθησε πιστά στα χνάρια του ύφους του δασκάλου του Σίμωνος Καραά, και ανέσυρε στην επιφάνεια τελείως ξεχασμένα αριστουργηματικά μαθήματα, κυρίως του μαΐστωρος Ιωάννου Κουκουζέλη), ακούγονται πλέον με αλλοιωμένη την προσωπική τους φωνητική ταυτότητα, εγκλωβισμένοι μέσα σε αυστηρά αυθυποβαλλόμενα υφολογικά στερεότυπα.

Γενικώς, ο ιεροψάλτης καλείται να αντιμετωπίζει προκλήσεις και να αποφεύγει παρεκκλίσεις, όπως:

- Μιμήσεις και ενίοτε παραμορφώσεις του προσωπικού του φωνητικού οργάνου, στην προσπάθεια απόδοσης της χροιάς της φωνής και του τρόπου φώνησης διαφόρων επιφανών ιεροψαλτών, με πρόσχημα την ερμηνευτική προσέγγιση του ψαλτικού τους ύφους [10].
- Μεταβαλλόμενες κατά διαστήματα προσλαμβάνουσες αντιλήψεις και αισθήσεις περί άσματος, φώνησης και άρθρωσης, όπου η ερμηνεία, στα πλαίσια του παραδοσιακού ύφους, περιπλέκεται κατ'επίφασιν με την τεχνική της φωνής.

Το άσμα είναι επιρρεπές σε παρεκκλίσεις και διαστρεβλώσεις, οι οποίες είναι συχνότερες όταν ο μαθητής-ιεροψάλτης μιμείται τη φωνή του δασκάλου του ή του προτύπου που θαυμάζει και όταν η διδασκαλία μέσω της φωνασκίας γίνεται χωρίς σοβαρό τεχνικό υπόβαθρο, οδηγώντας στη μετάδοση και παγίωση διαστρεβλωμένων αισθήσεων. Η φωνασκία πρέπει να ασκείται με υπευθυνότητα και σοβαρότητα, στοχεύοντας στην ελαστικότητα όλου του φωνητικού οργάνου καθώς και στην εξέλιξη των φωνητικών δυνατοτήτων μέσω της ανάπτυξης των κατάλληλων μυϊκών και ακουστικών αισθήσεων. Όταν οι αισθήσεις αυτές γίνονται αντιληπτές, ουσιαστικά περνούν στον καταγραφέα της σωματικής εμπειρικής συνείδησης, οπότε μπορούν να αναγνωριστούν, να αναπαραχθούν και να προκληθούν εκουσίως, αφενός με τη λειτουργία των μυών που συνδέονται με αυτές και αφετέρου, από τις ακουστικές ηχοχρωματικές νευροαισθητηριακές καταγραφές στον εγκέφαλο. Αποτέλεσμα ένας ολοκληρωμένος χειρισμός που στηρίζεται σε μια νευρο-αισθητηριο-μυϊκή δομή [11].

Στο διάβα αυτής της πορείας, ενίοτε παρατηρούνται ενέργειες περιστασιακής παρακολούθησης μαθημάτων σε καθηγητές φωνητικής, είτε στα πλαίσια μιας επιμόρφωσης ή όταν προκύπτουν προβλήματα υγείας της φωνής. Ωστόσο και στις δυο περιπτώσεις, συνήθως υποβόσκει μια αμφιβολία ή ένας δισταγμός σχετικά με το ευκαίο φωνητικό αποτέλεσμα του ορθώς ψάλλειν ως προς τα πρότυπα της εκκλησιαστικής παράδοσης, καθώς οι καθηγητές φωνητικής διδάσκουν συνήθως στα κλασικά στερεότυπα του λυρικού άσματος, χωρίς να γνωρίζουν τις ιδιαιτερότητες της ψαλτικής τέχνης.

### 3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η σωστή τεχνική κατάρτιση εξασφαλίζει ένα υψηλό ασματικό-εκτελεστικό standard. Κάθε ιεροψάλτης χρειάζεται συνεχή εξάσκηση, έτσι ώστε να μπορεί να διατηρεί ακμαίο το μυϊκό του σύστημα, ακέραιη την έκταση και την ευλυγισία της φωνής του καθώς και να αξιοποιεί τις δυνατότητες δυναμικής. Η φωνητική απόδοση δεν θα πρέπει να αφήνεται και να εξαρτάται από τη φωνητική-συναισθηματική-σωματική διάθεση της ημέρας, Αισθάνομαι καλά το λαιμό μου, ψέλνω, δεν αισθάνομαι καλά, περιορίζομαι ή δεν ψέλνω (όταν μάλιστα υπάρχουν αρχιερατικές λειτουργίες που μεταδίδονται από την τηλεόραση σε όλο τον κόσμο και ο πήχης των οπτικοακουστικών απαιτήσεων αυτομάτως ανέρχεται ψηλά).

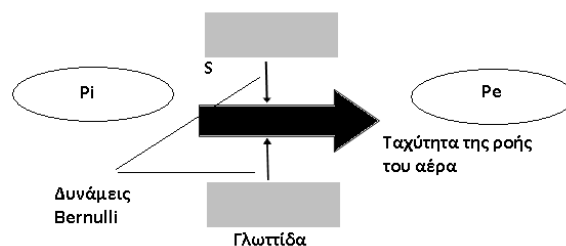
Δια ταύτα, χρειάζεται σωστή οργάνωση όλου του ψυχοσωματικού συστήματος για τον έλεγχο της φωνής και αυτό επιτυγχάνεται με την άσκηση δίπλα σε αξιόλογους φωνασκούς που να γνωρίζουν τόσο την τεχνική της φωνής όσο και τα ύφος της Βυζαντινής μουσικής.

Εν κατακλείδα «Μελέτη και μάθηση γιατί είναι νεότητα ακόμα και στο γήρας», όπως αναφέρει τόσο γλαφυρά και εύστοχα ο Αισχύλος στον Αγαμέμνονα (490 π.Χ.).

### ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- [1] Για περισσότερα σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο και το μουσικό υπόβαθρο βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «Βυζαντινή Μουσική», στο: Κώσтий Αποστόλος (υπευθ.) *Μουσική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2007, σσ. 217-233.
- [2] Ο μέγας ρήτωρ Δημοσθένης, είχε αναφέρει χαρακτηριστικά: «επίδειξιν τινα φωνασκίας ποιήσασθε». Πράγματι, οι αρχαίοι Έλληνες είχαν αναπτύξει μια μέθοδο φωνητικής εξάσκησης (φωνασκίας), που στηριζόταν στο κλασικό τετράχορδο, δηλαδή σαν μια μέθοδος σολφέζ (φωνητικής ανάγνωσης). Σύμφωνα με τον Αριστείδη, είχαν επιλεγεί τα γράμματα: «α, η, ω, ε» του αλφαβήτου (Περί μουσικής 91 Mb) και προς αποφυγή της χασμωδίας, το γράμμα «τ» για εύληχη παραγωγή μελωδιών. Συνεπώς από τη χαμηλότερη προς την υψηλότερη νότα του τετραχόρδου η σειρά ήταν ως εξής: «τα – τη – τω – τε». Παράλληλα οι σπουδαστές με τη βοήθεια των φωνασκών (δηλαδή των δασκάλων φωνητικής εξάσκησης) εκπαιδεύονταν και σε σύνθετα μουσικά σχήματα, όπως π.χ. προλημματισμού, μελισμού και κομπισμού. Για περισσότερα βλ. Σόλωνα Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982, σσ. 347-348.
- [3] Αξιοσημείωτα είναι τα κείμενα του κώδικα Ξηροποτάμου 357 (γραμμένος στα 1820 ή λίγο αργότερα) και του κώδικα Δοχειαρίου 389 με το θεωρητικό του Αποστόλου Κώνστα για την εξήγηση των σημαδιών. Συγκεκριμένα στην αρχή του κώδικα Ξηροποτάμου 357, 60<sup>α</sup> αναφέρονται τα εξής: «Εξήγησις τῶν παλαιῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ συστήματος, τοὺς ὁποῖους ἐμεταχειρίζοντο οἱ παλαιοὶ ψαλμῶδοι κατὰ γνώμην καὶ ἄρεσκειάν των ὡς μίαν περίοδον τὸν καθένα, δίδοντες αὐτοὶ δι' αὐτοὺς γενικὸν κανόνα τὸ ἔτζι τὸ ἔλεγεν ὁ διδάσκαλός μου· καὶ ὁ ἄλλος· ὁ ἐδικὸς μου δὲν τὸ ἔλεγεν ἔτζι· νὰ οὕτως τὸ ἔλεγεν, \* ὥστε τυφλὸς τυφλὸν ὠδηγούσε, ἀμφοτέρω δὲ εἰς βόθρον ἐπιπτον, ὡς ἐγὼ».
- \* "Ετι δὲ αὐτὰ τὰ ἀνωφελῆ σημεῖα λέγονται κατὰ παράδοσιν ἐκάστου διδασκάλου καὶ κατὰ τὴν γνώμην, καὶ οὐχὶ κατὰ τέχνην Καὶ εἰς μίαν γραμμὴν ψάλλονται ἁλλέως, καὶ εἰς ἄλλην ἁλλέως· καὶ εἰς ἓνα ἦχον ψάλλονται ἁλλέως, καὶ εἰς ἕτερον ἁλλέως καὶ εἰς διδάσκαλος τῆς αὐτῆς τέχνης τὴν λέγει ἁλλέως καὶ ἕτερος ἁλλέως (ἀπόστολος Κώνστας, Δοχειαρίου 389, φφ 421-43β). βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Η Εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας*, δ'έκδοση, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 2, Αθήνα 1998, σσ. 44-45
- [4] Είναι ευρέως γνωστό ότι σύμφωνα με το φαινόμενο Bernulli, η ταχεία ροή του αέρα συνοδεύεται από μείωση της πίεσής του. Δηλαδή το άθροισμα της στατικής πίεσης και της κινητικής ενέργειας παραμένει σταθερό, σύμφωνα με τον τύπο:  $1/2\rho v^2 S = (P_i - P_e)S$ , όπου  $\rho$  = η πυκνότητα του αέρα,  $v$  = η ταχύτητα,  $P_i$  = πίεση του αέρα από τους πνεύμονες,  $P_e$  = πίεση του αέρα πάνω από τη γλωττίδα και  $S$  = η επιφάνεια της

γλωττίδας όπως φαίνεται και στην ακόλουθη εικόνα (Στον τύπο δεν λαμβάνεται υπόψη η παράμετρος της υψομετρικής πίεσης, καθώς η τιμή της είναι ανεπαίσθητη). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. π.χ. Andrea Frova, *Fisica nella Musica*, Zanichelli, Bologna 1999, σ. 233-234.



Όσον αφορά την παραγωγή του ήχου, οι φωνητικές χορδές βρίσκονται αρχικά σε θέση προσαγωγής και καθώς ο αέρας κατά την εκπνοή αυξάνει την υπογλωττιδική πίεση (η οποία μόλις υπερβεί την αντίσταση των φωνητικών πτυχών), τις απωθεί και διέρχεται ανάμεσα τους από τη στενότερη περιοχή της γλωττίδας. Καθώς η ταχύτητά του αυξάνει, προκαλεί πτώση της πίεσης κάθετα στην κατεύθυνση ροής. Η πτώση της πίεσης και η ελαστικότητα των φωνητικών πτυχών επαναφέρουν τις φωνητικές πτυχές στην αρχική τους θέση και ο κύκλος επαναλαμβάνεται. Βλ. Εγκυκλοπαίδεια Υγεία στη διαδικτυακή τοποθεσία [http://www.hygeia.gr/page.aspx?p\\_id=346](http://www.hygeia.gr/page.aspx?p_id=346) (πρόσβαση στις 7/5/2012).

- [5] Βλ. Frederick Husler & Yvonne Rodd-Marling, *Singing The Physical Nature of the Vocal Organ A guide to the unlocking of the singing voice*, Revised edition, Hutchinson & Co. Ltd. London 1983, 57-60.
- [6] Ο πρώτος αυτός ορισμός του *registro* δόθηκε από τον διάσημο βαρύτονο και εφευρέτη του λαρυγγοσκοπίου Manuel Patricio Garcia στη διάλεξη που έδωσε με τον τίτλο «*Memoire sur la voix humaine*," στην *l'Académie des sciences*, στις 12 Απριλίου του 1841. Το μεγαλύτερο μέρος των αναλύσεων του περί φωνητικής είναι καταγεγραμμένο στο *Traité complet de l'Art du Chant*. 1841, 1847. Rev. ed. *Nouveau Traité sur l'Art du Chant*. 1856. Reprint ed. 1872, επίσης στο Donald V. Paschke (μεταφρ και επιμ.). *A Complete Treatise on the Art of Singing*. New York: Da Capo, 1975 (Part I), 1982 (Part II). Επίσης για πρόσθετες πληροφορίες βλ. Βίκτωρ Φουξ, *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*, μεταφρ. Μαρία Κωστήου, Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1999, σσ. 90-93.
- [7] Για περισσότερες λεπτομέρειες περί φωνητικών περιοχών Βλ. Διδακτορική διατριβή Δημοσθένη Κ. Φιστουρή, *Η μελωδική γραμμή και η φωνητική γραφή στις όπερες του Σπύρου Σαμάρα (Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σ. 337-341. Επίσης βλ. Marco Gilardone - Franco Fussi, *Le Voci di Puccini Un'indagine sul canto*, OMEGA EDIZIONI, Torino 1998, σσ.33-42.
- [8] Κάθε άλλη μεταγενέστερη ερμηνεία όσο και αν προέρχεται από αξιολογότερους διαδόχους άρχοντες πρωτοψάλτες της ΜΧΕ, οι οποίοι ακολουθούν στο ίδιο ύφος, παύει να αποτελεί πρότυπο. Για παράδειγμα, το «Μη αποστρέψεις» ή το «Ατενίσαι το όμμα μου» ή το «Άλλα τα χείλη των σεβών» κατά Ναυπλιώτη αποτελούν πρότυπα ερμηνείας, οι μεταγενέστερες ερμηνείας ενός Πρίγγου ή Στανίτσα ή οποιουδήποτε άλλου χάνουν την ιδιότητα αυτή και αποτελούν απλώς μια συνέχιση του Πατριαρχικού ύφους. Ομοίως κατά χρονολογική διαδοχή, αν για κάποιο μέλος δεν διατίθεται ηχογράφηση του Ναυπλιώτη, αλλά του Πρίγγου, τότε αυτή αποτελεί το πρότυπο κ.ο.κ.. Για ηχογραφήσεις του *Ιακώβου Ναυπλιώτη*, βλ. Κασετίνα με 5 CDs, *Βυζαντινή Μουσική – υπό του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτη*, Αντώνιος Αλνγίζακης (επιμ.), KALAN, Istanbul 2008.
- [9] Μέχρι και το ιδιόμορφο ένρινο (ρ) του Στανίτσα, το υιοθέτησαν ως δείγμα άρθρωσης μάλλον από σύγχυση με ερμηνευτικό υφολογικό στοιχείο.
- [10] Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μαρτυρία του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Σταυροπηγιακής Μονής Ζωοδόχου Πηγής Μπαλουκλί Κωνσταντίνου Μαφίδη, ο οποίος αναφέρει στη βιογραφία του ότι όταν ήταν μικρός και είχε ολοκληρώσει τα μαθήματα με τον δάσκαλό του, τον Άρχοντα Λαμπαδάριο της Μ.Χ.Ε. Ευστάθιο Βιγγόπουλο, αυτός τον έστειλε ως α' δομέστικο στον διακεκριμένο πρωτοψάλτη και δάσκαλο Βασιλάκη Ονουφριάδη, με την προτροπή να κλέψει την τέχνη του και όχι το «*ύφος*» του (εννοώντας στην πραγματικότητα την χαρακτηριστικά έντονη ρινοφωνία του Ονουφριάδη). Η κακή αυτή συνήθεια της ρινοφωνίας που είναι η υπερβολική χρήση των αντηχήσεων της μύτης, είτε αποκτάται με τη μίμηση, όταν ο μαθητής μιμείται τον διδάσκαλο ή κάποιο άλλο άτομο, είτε μπορεί να οφείλεται και σε κάποια οργανική ανωμαλία, όπως π.χ. στενοί ρινικοί αγωγοί, ή υπερτροφία του βλεννογόνου. Ως ένα βαθμό οι αντηχήσεις από τις ρινικές κοιλότητες είναι ουσιώδεις στην παραγωγή της ανθρώπινης φωνής, αλλά θα πρέπει να έχουν χαρακτήρα περισσότερο συνεκτικό επί του συνόλου των αντηχήσεων. Όταν η ρινοφωνία

γίνεται έντονα αισθητή, αυτό σημαίνει κατάχρηση. Είναι με άλλα λόγια σαν το αλάτι, απαραίτητο συστατικό στο μαγείρεμα, αλλά όταν κανείς το γεύεται έντονα στο φαγητό, αυτό σημαίνει ότι έχει γίνει κατάχρηση.  
[11] Βλ. Dr. Alfred Tomatis, *Ειδική αγωγή, Το αυτί και η φωνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ.178-188.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Andrea Frova, *Fisica nella Musica*, Zanichelli, Bologna 1999.  
Dr. Alfred Tomatis, *Ειδική αγωγή, Το αυτί και η φωνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.  
Frederick Husler & Yvonne Rodd-Marling, *Singing The Physical Nature of the Vocal Organ A guide to the unlocking of the singing voice*, Revised edition, Hutchinson & Co. Ltd. London 1983.  
Marco Gilardone - Franco Fussi, *Le Voci di Puccini Un'indagine sul canto*, OMEGA EDIZIONI, Torino 1998.  
*Traité complet de l'Art du Chant*. 1841, 1847. Rev. ed. *Nouveau Traité sur l'Art du Chant*. 1856. Reprint ed. 1872. Trans. and ed. by Donald V. Paschke. *A Complete Treatise on the Art of Singing*. New York: Da Capo, 1975 (Part I), 1982 (Part II).  
Βίκτωρ Φουξ, *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*, μεταφρ. Μαρία Κωστίου, Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1999.  
Γρ. Θ. Στάθης, «Βυζαντινή Μουσική», στο: Κώσтийος Απόστολος (υπευθ.) *Μουσική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2007.  
Γρ. Θ. Στάθης, *Η Εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας*, δ'έκδοση, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 2, Αθήνα 1998.  
Δημοσθένης Κ. Φιστουρή, *Η μελωδική γραμμή και η φωνητική γραφή στις όπερες του Σπύρου Σαμάρα (Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία)* Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα 2014.  
Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982.  
Εγκυκλοπαίδεια Υγεία στη διαδικτυακή τοποθεσία [http://www.hygeia.gr/page.aspx?p\\_id=346](http://www.hygeia.gr/page.aspx?p_id=346) (πρόσβαση στις 7/5/2012).  
Κασετίνα με 5 CDs, *Βυζαντινή Μουσική – υπό του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτη*, Αντώνιος Αλυγιάκης (επιμ.), KALAN, Istanbul 2008.

---

**Ο Δημοσθένης Φιστουρή** Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Ως μαθητής της Μεγάλης του Γένους Σχολής, και ως πρώτος κανονάρχης στον Πάνσεπτο Πατριαρχικό Ναό, σπούδασε Βυζαντινή μουσική δίπλα στον άρχοντα πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Βασίλειο Νικολαΐδη. Στην Αθήνα, μαθήτευσε δίπλα στον άρχοντα πρωτοψάλτη της Ιεράς Μονής Ζωοδόχου Πηγής της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως Κωνσταντίνο Μαφίδη και στον άρχοντα Β' Δομέστικο της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Δημοσθένη Παϊκόπουλο. Είναι πτυχιούχος της σχολής Μεταλλειολόγων Μηχανικών – Μεταλλουργών του Ε.Μ.Π. και διδάκτωρ μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής, Κλασικού τραγουδιού, καθώς και πτυχίο Φούγκας. Ως υπότροφος του Ιδρύματος "Αλέξανδρος Ωνάσης", σπούδασε στην Ιταλία με επιφανείς δασκάλους και λυρικούς τραγουδιστές. Έχει συνεργαστεί ως σολίστ με την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, με Ιταλικά δημοτικά θέατρα κ.α. Έχει δώσει ατομικά ρεσιτάλ και έχει συμμετάσχει ως σολίστ σε πολλές συναυλίες. Είναι καθηγητής Μονωδίας, Βυζαντινής μουσικής, και θεωρητικών σε ωδεία και ανώτερες δραματικές σχολές. Παράλληλα έχει συμμετάσχει σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια. Έχει συνθέσει μουσική για το θέατρο "Η Πρόβα", αποσπώντας ευμενείς κριτικές. Από το 2014, είναι παραγωγός της εκπομπής «Μορφές και κείμενα της ψαλτικής παράδοσης» στο ραδιόφωνο της Πειραϊκής εκκλησίας.